



801
G974 m
1998

Hans Ulrich Gumbrecht

MODERNIZAÇÃO DOS SENTIDOS

Tradução
Lawrence Flores Pereira

SM000216993

0288-07560

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



182509908

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

04
editora ■ 34

1. CASCATAS DE MODERNIDADE

Quem opera com problemas e conceitos como os de modernidade e modernização, períodos e transições de período, progresso e estagnação — pelo menos quem o faz dentro do campo da cultura ocidental e está interessado em discutir a identidade do próprio presente histórico — não pode deixar de confrontar-se com o fato de uma sobreposição “desordenada” entre uma série de conceitos diferentes de modernidade e modernização. Como cascatas, esses conceitos diferentes de modernidade parecem seguir um ao outro numa seqüência extremamente veloz, mas, retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como os seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade.

Devido à etimologia daquelas palavras que, em línguas européias diferentes, derivam do latim *hodiernus* (i.e. “de hoje”), tem sido possível, desde o final da Antigüidade, usar o adjetivo “moderno” para estabelecer distinções entre o estágio presente e o anterior da história das instituições.¹ É improvável, portanto, que uma expressão como *papa modernus* se refira a um papa especificamente “cabeça aberta” (ou mesmo “progressista”), mas simplesmente ao “papa atual”, num momento cronológico determinado. Embora esse uso se mantenha bastante vivo, os problemas interessantes referentes à “modernidade” provêm exclusivamente de um nível distinto de suas significações, ou seja, da interferência entre conceitos diferentes de período que estão acoplados a esse único significante. Há uma noção de *Início da Idade Moderna* que, enfatizando acontecimentos famosos como a descoberta do Novo Mundo ou a invenção da imprensa,² subsume os movimentos e as mudanças

que criaram a impressão de “deixar para trás” o que fora até então chamado de “Idade das Trevas”. Se essa modernidade-Renascença foi o principal objeto de fascínio do século XIX, os historiadores atuais têm se mostrado mais preocupados, em contrapartida, em descrever um processo enormemente complexo de modernização epistemológica cujo centro eles situam entre 1780 e 1830.³ É a essa própria transição que se referia Hegel — como situação contemporânea — quando deu à sua filosofia a condição de encaminhar a história a um fim e defendeu, numa tese complementar, que a arte perdesse suas funções para a humanidade. Em aparente contradição com o conceito hegeliano de “fim do período da arte”, uma terceira noção de modernidade, freqüentemente especificada como *Alta Modernidade*, tem um campo de aplicação muito mais estreito. Evoca uma época especificamente produtiva nas histórias ocidentais da literatura e das artes, durante as primeiras décadas do século XX, época marcada, particularmente, por programas radicais e experimentos audaciosos.⁴ Embora possa ser verdade que o conceito de *Pós-modernidade* surgiu, pela primeira vez, com a descrição de determinadas características estilísticas que permitiram estabelecer uma diferença entre a literatura e a arte alto-modernas, de um lado, e as do final do século XX, de outro,⁵ não há dúvida de que, nesse meio tempo, esse conceito mais recente de modernidade transformou-se no ponto focal de uma nova discussão epistemológica que busca determinar a identidade do nosso próprio final do segundo milênio, atentando especificamente para a sua condição de construtora de temporalidade.

Iniciar um ensaio apontando quatro configurações e conceitos diferentes que se confundem facilmente porque todos eles podem ser representados com o mesmo termo “Modernidade”, pode parecer um gesto que torna por demais previsível o argumento subsequente. Não deveria propor a seguir definições mais transparentes que nos permitam distinguir claramente os quatro períodos diferentes da Modernidade? Com certeza, não estou negando que um maior grau de consenso no uso de tais conceitos seria proveitoso. Mas, por outro lado e acima de tudo, convém insistir em que,

diferentemente dos conceitos sistemáticos, os problemas inerentes às noções históricas não podem ser resolvidos via definições transparentes ou mesmo consensuais. Em vez de obter clareza por meio de definições, o historiador está obrigado à tarefa de desenvolver descrições cada vez mais complexas e sofisticadas dos momentos e das situações do passado — descrições que podem refletir-se em conceitos de período sempre mais complexos. Afinal, não deveria ser nosso interesse dispensar o passado, controlando-o em conceitos eficientes, mas somente pôr a nós mesmos e ao nosso presente em confronto com as imagens mais ricas possíveis da alteridade histórica. Portanto, quando tento enfatizar as diferenças entre as quatro modernidades mencionadas, minha meta principal é analisar e usar a dinâmica de sua seqüência em cascata como uma pré-história que nos ajudará a focalizar o *status* histórico peculiar ao nosso próprio momento. Nesse procedimento hermenêutico bastante convencional de confrontar passado e presente há algo, no entanto, muito menos convencional em jogo. Poderia muito bem acontecer que a viabilidade de tal contraste dependesse do cronótopo “tempo histórico” — o qual, freqüentemente, compreendemos equivocadamente como um fenômeno meta-histórico, não obstante a sua ocorrência esteja limitada (no máximo) ao período de tempo das diferentes modernidades. Se acontecesse que, nessas cascatas de modernização ou através delas, o cronótopo do tempo histórico tivesse chegado ao seu fim, a descrição do passado não funcionaria mais — pelo menos, não mais necessariamente — como um segundo plano para a identificação do presente. Nesse caso, a análise histórica das cascatas de modernização teria o *status* de uma *mise-en-abîme* para esse tipo de análise e para o cronótopo “tempo histórico” como seu pré-requisito principal.

INÍCIO DA MODERNIDADE

A seqüência de inovações que, como já propus, pode ser representada metonimicamente pela invenção da imprensa e pela

descoberta do continente americano aponta para a emergência do tipo ocidental de subjetividade — para uma subjetividade que está condensada no papel de um observador de primeira ordem⁶ e na função de produção de conhecimento. Durante a Idade Média, ao contrário, a auto-imagem predominante do homem o teria apresentado como parte de uma Criação divina, cuja verdade ou estava além da compreensão humana, ou, no melhor dos casos, era dada a conhecer pela revelação de Deus. Mais do que produzir conhecimento novo, a tarefa da sabedoria humana era proteger do esquecimento todo saber que tivesse sido revelado — e tornar presente esta verdade revelada pela pregação e, sobretudo, pela celebração dos sacramentos.⁷ O deslocamento central rumo à modernidade, por conseguinte, está no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel do sujeito da produção de saber (o qual, no contexto da teologia protestante, muda o *status* dos sacramentos para o de meros atos de comemoração). Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo,⁸ o sujeito — ao menos o sujeito como observador excêntrico e como produtor de saber⁹ — pretende ser puramente espiritual e do gênero neutro. Esse eixo sujeito/objeto (horizontal), o confronto entre o sujeito espiritual e um mundo de objetos (que inclui o corpo do sujeito), é a primeira condição estrutural do Início da Modernidade. Sua segunda condição está na idéia de um movimento — vertical — mediante o qual o sujeito lê ou interpreta o mundo dos objetos. Penetrando o mundo dos objetos como uma superfície, decifrando seus elementos como significantes e dispensando-os como pura materialidade assim que lhes é atribuído um sentido, o sujeito crê atingir a profundidade espiritual do significado, i.e., a verdade última do mundo. A intersecção dessas duas polaridades — entre sujeito e objeto, entre superfície e profundidade — constitui, séculos antes da institucionalização da Hermenêutica como subdisciplina filosófica, aquilo que podemos chamar de “campo hermenêutico”.¹⁰ O campo hermenêutico produz o pressuposto de que os significantes da superfície ma-

terial do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação como um ato que compensa as deficiências da expressão. Embora existam boas razões para pensar que o campo hermenêutico atingiu, ao longo do século XVIII, um momento culminante de complexidade e de aceitação geral, é certo que ele ainda embasa nossas noções convencionais de literatura, arte e mesmo de conhecimento. Isso é tanto mais impressionante quando se pensa que, desde o final do Iluminismo, o campo hermenêutico passou por uma série ininterrupta de desafios e crises.

MODERNIDADE EPISTEMOLÓGICA

O que talvez nos separe mais claramente do Início da Modernidade é a sua confiança — confiança cega, como muitas vezes constatamos — no conhecimento produzido pelo observador de primeira ordem. Entre o Início da Modernidade e nosso presente epistemológico há um processo de modernização, abrangendo as décadas em volta de 1800, que gerou um papel de observador que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo. Esse papel corresponde, exatamente, à descrição das recém-emergentes *Sciences humaines*, com cujo aparecimento Michel Foucault, em seu livro *Les mots et les choses*, assinala o limiar discursivo de 1800.¹¹ Mas é sinônimo também da definição que Niklas Luhmann faz do observador de segunda ordem (embora Luhmann não nutra nenhum interesse específico em historicizar seu conceito). Além de um aumento de complexidade em relação ao papel institucionalizado — e, somente daqui em diante, auto-reflexivo — de sujeito, a emergência do observador de segunda ordem acarreta três outras transformações epistemológicas importantes.

Ao se observar no ato de observação, em primeiro lugar, um observador de segunda ordem torna-se inevitavelmente consciente

de sua constituição corpórea — do corpo humano em geral, do sexo e de seu corpo individual — como uma condição complexa de sua própria percepção do mundo. Ao mesmo tempo, aquelas superfícies materiais do mundo a que apenas a percepção pode referir-se (mas que estavam reduzidas a um *status* subordinado dentro do campo hermenêutico) estão em processo de reavaliação. O interesse do materialismo do século XVIII pela anatomia, pelas funções e pelos objetos dos sentidos humanos, e seu crescente fascínio pela especificidade da experiência estética, parecem ser sintomas históricos que prefiguram um tal retorno de corpos e materialidades. Uma vez, contudo, que a percepção como ato físico e o mundo material como seu objeto se tornaram novamente tópicos, surgem as questões de saber como eles se relacionam com um tipo de experiência que é baseada exclusivamente em conceitos — e se a percepção física e a experiência conceitual podem em todo caso ser mediadas ou reconciliadas. Encontramo-nos ainda — e talvez mais intensamente do que nunca — confrontados com esses problemas. Se, em segundo lugar, o novo observador, auto-reflexivo, sabe que o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular (e é claro que a palavra “posição” cobre aqui uma multiplicidade de condições interagentes), fica claro que — pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de um “mundo real” existente — cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras. Este é o problema que Foucault denomina “a crise de representabilidade”.¹² Em terceiro lugar, é possível conectar aquilo que Reinhart Koselleck e outros historiadores têm repetidamente descrito como a “temporalização” ou mesmo como a “aceleração do tempo” no século XIX com essa situação de uma crise de representabilidade.¹³ Em vez de avaliar essa crise como um novo nível de complexidade epistemológica ou de adequação referencial, podemos ver no gesto do século XIX — e no nosso — de descrever os fenômenos por suas evoluções ou por suas his-

tórias uma estratégia de chegar a um acordo com a infinidade agora potencial de suas representações. Toda representação nova pode assim ser integrada em modelos cada vez mais complexos de evolução ou em relatos historiográficos. Sob essa perspectiva, a historicização e a narrativização aparecerão antes como meios de manipular um problema primordialmente perturbador da percepção do mundo e da experiência do que como “realizações evolutivas”.

A tese segundo a qual a temporalização é motivada por uma crise de representabilidade que, por sua vez, recua até a emergência do observador de segunda ordem implica, como consequência, que aquilo que chamamos “tempo histórico” é ele mesmo um cronótopo historicamente específico — e, neste sentido, um cronótopo bastante recente. Ora, o que exatamente é específico acerca do “tempo histórico”? Estamos tão acostumados com esse padrão complexo de experiência que é possível que uma resposta não apareça imediatamente. Parece seguro dizer, contudo, que somente desde o início do século XIX atribuiu-se ao tempo a função de ser um agente absoluto de mudança. No interior do tempo histórico, não se pode imaginar que quaisquer fenômenos estão livres de mudança — e isso leva à aceitação geral da premissa de que períodos históricos diferentes não podem ser comparados por quaisquer padrões de qualidade meta-histórica.¹⁴ Simultaneamente, o tempo como um agente absoluto de mudança dá à inovação o rigor de uma lei compulsória. Doravante, nenhum indivíduo, nenhum grupo, e nenhum momento “histórico” tem condições de ser visto como uma repetição de seus predecessores. Dizer que alguém ou algo “permanecem os mesmos” depois de alguns anos torna-se um cumprimento cada vez mais ambíguo. Se, então, cada presente precisa ser experienciado tanto como uma modificação do seu passado quanto como sendo potencialmente modificado pelo seu futuro, compreendemos que o tempo histórico gere a possibilidade estrutural de modalização temporal.¹⁵ Cada uma das três dimensões do tempo pode agora ser imaginada do ponto de vista das duas outras dimensões: o presente como futuro do pas-

sado e como passado do futuro; o futuro como passado de um futuro remoto e como presente do futuro; o passado como futuro de um passado remoto e como presente do passado. À medida que o tempo histórico parece ser posto em movimento por tantos impulsos convergentes, não é mais possível pensar o presente como um intervalo de continuidade. Para o cronótopo do tempo histórico, o presente transforma-se naquele “instante imperceptivelmente curto”,¹⁶ naquele lugar estrutural em que cada passado se torna futuro. Mas é também o lugar — e isso talvez seja a mais importante consequência da temporalização do século XIX — em que o papel do sujeito conecta-se ao tempo histórico. Em cada momento presente, o sujeito deve imaginar uma gama de situações futuras que têm de ser diferentes do passado e do presente e dentre as quais ele escolhe um futuro de sua preferência. Somente por meio dessa ligação com o tempo histórico e da função que ela cumpre nessa dimensão pode a subjetividade integrar o componente de ação na auto-imagem que ela oferece à humanidade. E é essa inter-relação entre tempo e ação que cria a impressão de que a humanidade é capaz de “fazer” sua própria história.

Obviamente, a filosofia da história como uma prática do pensamento e como um discurso pressupõe essa própria constelação epistemológica — e pode-se mesmo argumentar que seu programa intelectual reage diretamente a ela. Se a “filosofia da história”, enquanto conceito, remonta a Voltaire, não há dúvida de que a obra de Hegel oferece o leque mais amplo de associações e conexões potenciais entre a filosofia da história e as novas estruturas para perceber e experienciar o mundo. Neste nível, é fácil detectar uma correlação entre o motivo do *Weltgeist* que toma consciência de si mesmo e o observador de segunda ordem que se define pela capacidade de observar suas próprias observações. Mesmo as estruturas epistemológicas estão sendo hoje representadas sob a lei da temporalização — e isso quer dizer como estando em evolução.¹⁷ A própria filosofia da história é a fonte mais importante que oferece modelos narrativos básicos para essas representações temporalizadas. Eis por que, no interior daquela nar-

rativa mesma pela qual a filosofia da história representa — narra — a si mesma, o advento do *Weltgeist* auto-reflexivo aparece ao término de uma história mundial cujos estágios anteriores estavam sob o domínio de padrões menos complexos de observação. A relação íntima entre subjetividade e mundo, contudo, que, na *Aesthetik*, Hegel chama de condição para a verdadeira arte,¹⁸ corresponde em grande medida a uma forma de experiência própria do observador de primeira ordem. Ela não pode conciliar-se com um grau mais elevado de reflexividade (ou com um observador de segundo grau) — e isso explica por que a arte, conforme a noção de Hegel, deve chegar a um fim sob as condições de uma subjetividade mais auto-reflexiva e sob o regime de formas temporalizadas de representação.¹⁹ Há uma exceção às pressões epistemológicas contemporâneas, contudo, que Hegel deixa aberta para a arte e para a representação no velho estilo — e ele a denota com o conceito difícil de interpretar de “humor objetivo”.²⁰ Embora a descrição da relação sujeito/objeto pressuposta pelo humor objetivo se mantenha comparativamente superficial, Hegel sublinha que ele somente pode ser alcançado “dentro dos limites de uma canção” ou “como a parte de uma totalidade maior”. É possível suspeitar que, pelo menos indiretamente, essa dupla fórmula pretende excluir das formas de representação englobadas no “humor objetivo” discursos narrativos mais longos.

BAIXA MODERNIDADE

É possível analisar a história da arte e da literatura na Europa desde 1800 como uma concatenação de reações diferentes a aspectos diferentes dentro da crise da representabilidade.²¹ Cada um dos romances de Balzac, por exemplo, tematiza num estágio inicial do enredo, advindo este ou aquele problema da perda de crença numa visão objetiva de mundo — somente para dar a seus leitores pouco antes do final a certeza tranquilizadora de que, pelo menos para as pessoas moralmente destacadas, essa objetividade

ainda está à mão. Flaubert, ao contrário, cuja modalidade de “Realismo” literário já adotou essa denominação tirada da pintura contemporânea, põe em cena repetidamente as divergências irreconciliáveis entre uma infinidade de discursos e perspectivas sobre o mundo — divergências, com efeito, que o nível autoral de seus romances nunca começa a contrabalançar. A invenção da fotografia é acompanhada da esperança de que ela talvez venha a eliminar a posicionalidade relativizadora do observador e de seu corpo mediante o estabelecimento de um contato imediato entre o mundo e a chapa fotográfica — mas ela resulta na experiência (parcialmente frustrante) de que cada fotografia carrega uma inscrição das circunstâncias situacionais contingentes em que é produzida.

Durante a segunda metade do século XIX, a acumulação dessas inovações, experimentos e efeitos estéticos — todos os quais parecem já postos em ação pela crise da representabilidade — acaba tendo um impacto erosivo sobre o campo hermenêutico. Há múltiplos sintomas de um crescente desequilíbrio nesse eixo vertical que costumava conectar a “superfície meramente material dos significantes” à “profundidade espiritual do significado”. A nova atenção, por exemplo, que o Simbolismo poético confere ao *layout* de textos impressos (ou manuscritos) e aos sons da linguagem falada (num caso célebre, até mesmo às “cores das vogais”) mostra que os significantes agora adotaram uma porção de funções — sobretudo estéticas — que transcendem a função de representar sentido. Inversamente, a pretensão ambiciosa do *Programm-musik* de Richard Wagner é articular determinadas estruturas de sentido por meio dos sons da música que tinham tido até então o *status* de uma materialidade puramente acústica.²² Não é por coincidência que o questionamento radical de Nietzsche “do desejo de verdade” vem acompanhado de um elogio às superfícies (máscaras, letras etc.) que não são nada mais que superfícies (i.e. a materialidade das máscaras, letras etc.). O que os historiadores culturais têm chegado a rotular como “Alto Modernismo”, o momento dominado pelas “vanguardas históricas” (para nós) da primeira década e dos anos vinte deste século, é o nível mais radical

nessa perda do equilíbrio entre significante e significado — um estágio que artistas e autores competem entusiasticamente para conquistar. Nunca antes e nunca depois estiveram os poetas tão convencidos de estar desempenhando a missão histórica de ser “subversivos” ou mesmo “revolucionários” (o que pode, ao menos em parte, explicar o enorme prestígio das vanguardas entre os intelectuais de hoje). Em vez de tentarem (como fez Balzac) preservar a possibilidade de representação, em vez de apontarem para os problemas crescentes com o princípio da representabilidade (a principal preocupação de Flaubert), os surrealistas e os dadaístas, os futuristas e os criacionistas — ao menos em seus manifestos — se tornaram cada vez mais decididos a romper com a função da representação. Aqueles fragmentos de jornais, por exemplo, que Picasso e Braque integram em algumas de suas colagens, não podem representar o que eles já são. São o que são, e, portanto, só podem despertar atenção para a qualidade do material que faz deles o que são — e para a forma de percepção que responde à sua materialidade. De um ponto de vista hegeliano, isso significa que a modernização epistemológica em torno de 1800, da qual a crise inicial da representação artística e literária era uma parte, termina produzindo uma dinâmica autodestrutiva no sistema artístico, autodestrutiva ao menos em relação às funções representacionais tradicionais da arte e da literatura.

Mas problematizar e, em última análise, renunciar às funções de representação é apenas um lado do movimento artístico e literário do Alto Modernismo. É o lado do Alto Modernismo que, pelo menos até recentemente, costumávamos tomar pelo todo — provavelmente porque era dominante naqueles países europeus que ocupavam o centro do mapa do prestígio cultural. Mas a periferia desse mapa (Itália, Espanha, as Américas) gerou uma versão diferente do Alto Modernismo. Para explicar o seu caráter específico, podemos citar um ensaio — internacionalmente reconhecido na época — de José Ortega y Gasset, publicado em 1925 sob o título de *La deshumanización en el arte*. O que Ortega, para o melhor ou para o pior, ataca nesse texto e vê como um sintoma

de decadência cultural é a tendência, na arte e na literatura contemporâneas, a abandonar a gestalt do homem e da humanidade ou ir além dela, inclusive o que o homem e a humanidade experienciam como formas e conteúdos específicos de sua própria visão de mundo. A prática artística e literária nesses países, sobretudo na Espanha, pode ser tão inovadora, experimental e, às vezes, tão chocante quanto nas sociedades do centro cultural — mas ela nunca rompe com a função da representação. O que mais interessa, por exemplo, a uma geração de jovens poetas espanhóis que, em nome do tricentenário da morte de Góngora em 1927, redescobre a beleza barroca de seus versos é provar, em contraposição a um preconceito tradicional, que é possível encontrar sentidos coerentes em seus textos.²³ Essa posição de divergência dos ataques surrealistas contra a representação torna-se ainda mais óbvia nos poemas do jovem Jorge Luis Borges que, na sua nativa Argentina,²⁴ luta para se definir contra um discurso modernista particular, embora este seja tão comparativamente brando quanto os textos de Federico García Lorca ou as pinturas de Pablo Picasso.

Portanto, se o Alto Modernismo da Europa central, pelo menos em seus gestos mais radicais, corresponde ao lado árido do prognóstico de Hegel sobre o futuro da arte, a versão de Modernismo da periferia aproxima-se da única exceção ao fim da representação que Hegel admite sob o conceito de “humor objetivo”. Em meados da década de vinte, a produção literária de Borges manifesta-se exclusivamente em formas líricas curtas. É sua intenção declarada produzir uma representação do mundo pequeno com que está familiarizado, uma representação da Buenos Aires suburbana. Finalmente, Borges descobre modos sutis de desviar aquelas condições epistemológicas estruturais que, desde o início do século XIX, tornaram tão problemática a representação artística e literária. Sempre enfatizando intensamente (em vez de negar) seu débito com poetas predecessores e contemporâneos, ele resiste — amiúde com ironia — às pressões a inovar. Em vez de ceder à pressão epistemológica de representar cada fenômeno pela narrativa de uma evolução, Borges deliberadamente transpõe elemen-

tos da história nacional ou local de sua sequencialidade cronológica para um cronótopo de simultaneidade. Seu célebre poema “Fundación mítica de Buenos Aires”, por exemplo, preenche a evocação de um único e mesmo espaço geográfico com a presença simultânea de sereias mitológicas e heróis do tempo da Conquista, de românticos patriarcas fundadores da nação argentina e de políticos contemporâneos.

PÓS-MODERNIDADE

Um modo de compreender a Pós-modernidade atual consiste certamente em vê-la como a superação da Alta Modernidade do início do século, e isso significa vê-la como a consequência da própria obsessão por inovação que é um legado do cronótopo “tempo histórico”. Neste caso, o passado que o presente pós-moderno deixa atrás de si é o momento de Alta Modernidade. A versão filosoficamente mais interessante do conceito de Pós-modernidade, no entanto — e, penso eu, a mais plausível —, consiste em conceber nosso presente como uma situação que desfaz, neutraliza e transforma os efeitos acumulados dessas modernidades que têm se seguido uma à outra desde o século XV. Essa Pós-modernidade problematiza a subjetividade e o campo hermenêutico, o tempo histórico e mesmo, de um certo ângulo (talvez pela sua radicalização), a crise da representação. Uma razão — relativamente complexa — que contesta a compreensão de nosso presente como tão-somente outra modernidade que se segue à Alta Modernidade provém da experiência de que, como tentarei provar, o lado não-destrutivo do Alto Modernismo, em vez de ser superado pela Pós-modernidade (como uma lógica de inovação nos faria supor), retorna na verdade como uma parte da Pós-modernidade. Talvez mais significativa (porque menos baseada em conceito e argumento) é a nossa impressão elementar de que o ritmo da mudança, após atingir velocidades inauditas durante o século XIX e a primeira metade do século XX, chegou agora a uma desaceleração.

Surpreendemo-nos ao perceber que o espaço de tempo decorrido entre a metade dos anos sessenta (a revolta estudantil e os jovens Beatles) e o nosso presente é tão extenso quanto o que separa a eclosão da Primeira Guerra Mundial do final da Segunda. Se a nossa impressão é então a de que o tempo passou a se mover “mais e mais vagarosamente” e de que “o presente torna-se mais amplo” de novo, isso não significa, certamente, que a série de acontecimentos e mudanças “relevantes” tenha “objetivamente” diminuído. Estas sensações indicam somente o quanto estamos nos afastando do cronótopo do “tempo histórico”, com seus imperativos implícitos de mudança e inovação.²⁵

Continua sendo difícil afirmar, com respeito ao cronótopo que emergiu recentemente, qualquer coisa senão que ele “já não é moderno”. Seu futuro perdeu o apelo de um horizonte aberto que podemos modelar e escolher em cada presente. Ele aparece, antes, como ocupado e predeterminado (negativamente) pelas consequências — na maior parte não-desejadas e inesperadas — de ações e eventos situados no passado. Se, de um lado, nos mostramos relutantes em cruzar o limiar entre nosso presente e um futuro que se anuncia como desagradável (para dizer o mínimo), de outro, perdemos também a ambição de abandonar, superar o passado e de nos distanciar dele. Ao contrário, nossas técnicas de memorização, preservação e até mesmo de reprodução de objetos e meios pertencentes ao passado ampliaram-se tanto que pela primeira vez “residir no passado” tornou-se algo mais que uma metáfora para a imaginação histórica. Como o presente é o ponto de convergência entre um passado que não nos sentimos dispostos a abandonar e um futuro no qual não queremos ingressar, faz realmente sentido que experienciemos esse presente como “expansivo”. Mas será isso mais do que uma metáfora vaga para uma impressão ainda mais vaga sobre a nossa cultura presente? Será possível identificar por trás disso, afinal, estruturas mais palpáveis? Pelo menos, no nível da epistemologia, é possível alegar que o equivalente de um fluxo temporal mais vagaroso e de um presente mais dilatado é uma mudança do hábito — moderno —

de organizar as múltiplas representações de fenômenos idênticos como evoluções e histórias para o hábito — pós-moderno — de tratá-las como variações que estão simultaneamente disponíveis. Se a variação está se tornando realmente um motivo epistemológico dominante do nosso presente, isso explicaria por que nos encontramos cada vez mais relutantes (mais do que incapazes) em identificar origens e pontos terminais para as histórias, em procurar originais como uma base para cópias, e em buscar autenticidade como um contraste para a artificialidade. Num movimento similar, a história está sendo mudada da concatenação narrativa de períodos diferentes de tempo para aquilo que os eruditos europeus denominam “antropologia histórica”, ou seja, a reconstrução de um vasto leque de modelos possíveis que podem moldar e organizar a vida humana.²⁶

Algumas das impressões dominantes que associamos à cultura do nosso presente poderiam desse modo ser subsumidas no conceito de “destemporalização”. A inovação dos hábitos e formas de comportamento certamente não é mais uma obrigação absoluta — salvo se houver argumentos pragmáticos convincentes em favor de mudanças, como a funcionalidade e o lucro econômico. Como consequência, o tempo não mais aparece como um agente absoluto de mudança. Se, portanto, o futuro não se apresenta como um horizonte a ser moldado e determinado no presente, se o temor de consequências não-planejadas²⁷ pesa mais que a escolha racional, então a destemporalização neutraliza — ou pelo menos enfraquece²⁸ — aquele aspecto de ação que o papel do sujeito assimilou ao longo do século XVIII. Enquanto sustentarmos que o aspecto de ação é essencial à subjetividade, podemos conceituar essa mudança como dessubjetivação. No entanto, uma configuração de sujeito cujo aspecto de ação se apresenta tão enfraquecido (ou mesmo neutralizado) não perde necessariamente sua complexidade e sua sofisticação como observador do mundo. Portanto, embora nossas observações do mundo continuem a produzir uma infinidade de representações (entre as quais é impossível distinguir entre versões mais adequadas ou menos adequadas), per-

cebemos que elas já não se encontram sintetizadas em narrativas de desenvolvimento. Isso significa que, conforme o paradigma já descrito de “variação sem originais”, distinções como aquelas entre representação e referente, superfície e profundidade, materialidade e sentido, percepção e experiência perdem sua pertinência. Estamos longe de conceituar (para não dizer: de ter analisado suficientemente) a consequência desses colapsos conceituais. Mas podemos chamá-los, focalizando uma terceira tendência epistemológica atual, de desreferencialização.

É certamente possível sustentar que muitos dos fenômenos que aqui mencionei para caracterizar nosso próprio presente ocorreram em períodos e contextos históricos cronologicamente mais recuados — talvez até com particular densidade nas décadas subsequentes à última passagem de século. Isso, contudo, não comprometeria necessariamente a descrição que tento sugerir. Isso porque minha pressuposição central é que esta destemporalização, dessubjetivação e desreferencialização tornaram-se agora condições estruturais amplamente institucionalizadas (de fato, quase globais) — por mais que alguns estudiosos possam lutar para chegar a um acordo sobre esta situação. Os sinais de sua ocorrência, em contrapartida, que encontramos nos documentos do início do século XX eram posições — na maior parte excêntricas — nos debates intelectuais de alto nível.

Existe um estilo dominante ou uma forma dominante na literatura e na arte do presente pós-moderno que o separa da Alta Modernidade? A resposta imediata deve ser que, se tomamos seriamente o sentido do conceito de “Pós-modernidade” por nós escolhido, esta pergunta é inadequada. Pois a possibilidade de associar um certo intervalo de tempo com, por exemplo, um certo estilo literário, assim como a possibilidade de determinar a identidade de tal momento pelo seu contraste com momentos passados pertencem ao cronótopo do tempo histórico. A despeito disso, pode-se observar que os gestos radicais da Alta Modernidade perderam hoje seu potencial de provocação. Apesar de retornos ocasionais (e em sua maior parte, nostálgicos) à cena pós-modern-

na e apesar de um alto grau de canonização, a estética das vanguardas históricas nos parece um beco sem saída. Qual seria o próximo passo, uma vez que já se mostrou o quanto o material lingüístico, as pinceladas e as cores são capazes de não representar? Não há nenhum além dessa intuição, e, porque não há nenhum além, não há nenhum fim identificável ao “fim da representação” e aos ecos da tese de Hegel sobre o fim do período da arte.²⁹ Ao mesmo tempo, é verdade que aquelas variedades de literatura contemporânea que são tão populares entre leitores sofisticados como altamente apreciadas por eles, as novelas de García Márquez ou Eco, por exemplo, de Pynchon ou de Frutero/Lucentini, não partilham a desolação das vanguardas radical e centrada na forma — apesar de todas as suas divergências intrínsecas. Se tentássemos reconstituir a genealogia destas formas de literatura que emergiram pela primeira vez no presente pós-moderno, isso nos levaria de volta menos a *Finnegan’s Wake* ou aos manifestos de Breton do que aos primeiros poemas de Borges e aos seus *cuentos*, e isso significa: às modalidades periféricas da Alta Modernidade e a outros fenômenos afins ao conceito de “humor objetivo”.³⁰ Isto porque os narradores desses textos afirmam mui regularmente que escrevem sobre mundos que lhes têm sido familiares durante todas as suas vidas.³¹ Em vez de inventores, eles preferem se apresentar no papel de editores, testemunhas ou repórteres. Finalmente, como Borges em seus primeiros poemas, eles geralmente evitam a tensão entre a função de representação do mundo e a forma da narrativa, afirmando que transformam a sequencialidade da história numa dimensão de simultaneidade.³² Mas por mais que estas estratégias possam apontar para a fórmula da “recuperação da função de representação” — o tipo de literatura que o presente pós-moderno produz não pode ser medido em relação a possíveis referentes. Mesmo que os críticos descubram que *O nome da rosa* de Umberto Eco não descreve adequadamente o mundo medieval do aprendizado, que *Cem anos de solidão* não tem nada a ver com formas especificamente caribenhas de sociabilidade e que as referências às ações militares e políticas da Se-

gunda Grande Guerra em *Gravity's Rainbow* estão incorretas, isso impressionaria seus autores e leitores infinitamente menos que uma crítica similar teria afetado seus predecessores do Realismo do século XIX. Diferentemente do Alto Modernismo do início do século XX, os textos literários escritos atualmente voltaram certamente a apresentar “mundos” a seus leitores. Mas, diferentemente do Realismo do século XIX, eles não estão obcecados com a preocupação de dignificar estes mundos literários pela insistência sobre o seu *status* de representações.

Uma retrospectiva harmonizadora sobre as cascatas de Modernização enfatizaria muito provavelmente que, depois de alguma turbulência, uma influência salutar vinda “das margens” (e todos sabemos, é claro, que não há margens reais) guiou a literatura de volta ao porto seguro da representação e da *Welthaltigkeit*.³³ O gesto conservador nesta observação encontra um contrapeso conveniente na atribuição politicamente correta de uma “influência salutar” àquilo que nos acostumamos a considerar “as margens”. Mas talvez as coisas sejam mais complicadas do que isso. A linguagem, o próprio meio sem o qual a noção de “literatura” é impensável, não pode deixar de representar. Como o Alto Modernismo mostra, mesmo que seja possível usar material linguístico em modos não-representativos, quaisquer destes usos nada mais são que gestos experimentais impostos a este material. Cores, riscos de lápis num pedaço de papel, ou pedras esculpidas, ao contrário, embora possam sem dúvida funcionar como representações, podem se sustentar por si mesmos mais facilmente, mais “naturalmente” do que uma palavra falada ou escrita. Mas porque temos tanta dificuldade para deixar as palavras se apresentarem “tal como são”, acabamos atribuindo funções de representação aos textos, mesmo que estes textos — os romances pós-modernos, por exemplo — nunca as tenham reivindicado. A língua não pode evitar efeitos de *Welthaltigkeit*³⁴ — mas isso não quer dizer que *Welthaltigkeit* voltou a ser um paradigma epistemoló-

gico ou literário dominante. A música contemporânea,³⁵ as imagens em rápido movimento produzidas pela mídia eletrônica que capturam cada vez mais os nossos olhos e as nossas mentes,³⁶ e o entusiasmo sem precedentes por assistir e praticar esportes³⁷ parecem apontar para desejos que poderiam vir a ser associados à presença,³⁸ à intensidade e, certamente, à percepção, mais do que à representação, à *Welthaltigkeit* e à experiência. Talvez todos eles sejam desejos, devo aceitá-lo de imediato, que nunca poderão ser satisfeitos, mas isso não os torna menos reais (pelo contrário, a própria impossibilidade de sua satisfação os qualifica como desejos). Telas, fones de ouvido e a simples co-presença no espaço talvez sejam condições mais apropriadas para a produção de tal intensidade do que livros impressos. O fim das cascatas de Modernização (se é que podem ter um fim)³⁹ seria o fim de uma cultura baseada na incontestada centralidade do *medium* linguagem e na representação como sua função inevitável.

NOTAS

① Para detalhes concernentes à etimologia de “moderno” e à história do conceito, ver Hans Robert Jauss, “Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität”. In: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, 1970, pp. 11-66 (e os dois ensaios seguintes no mesmo volume: “Schlegels und Schillers Replik auf die ‘Querelle des Anciens et des Modernes’”, pp. 67-106, e “Das Ende der Kunstperiode — Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal”, pp. 107-143). Ver também H.U. Gumbrecht, verbete “Modern. Moderne. Modernismus”. In: Otto Brunner, Werner Conze & Reinhart Koselleck (orgs.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vol. 4, Stuttgart, 1978, pp. 93-131. Para aspectos mais específicos (mais excêntricos?) de minha argumentação, ver H.U. Gumbrecht, “‘Objektiver Humor.’ On Hegel, Borges, and the Historical Place of the Latin American Novel”, in Ulrich Schulz-Buschhaus & Karlheinz Stierle (orgs.), *Projekte des Romans der Gegenwart*, München, 1996, e: “Das Nicht-Hermeneutische. Skizze einer Genealogie”, *Interventionen* 5, Basel, 1996.

² Sobre sua convergência, ver Horst Wenzel (org.), *Gutenberg und die*

Neue Welt, München, 1994, e H.U. Gumbrecht, "The Body vs. the Printing Press: Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castille, and another History of Literary Forms", *Poetics* 14 (1985), pp. 209-227 [aparece neste volume, às pp. 67-96].

③ Sigo a tese de Reinhart Koselleck sobre o assim chamado *Sattelzeit* ("período da sela") entre 1780-1830. Ela implica que, de um ponto de vista hermenêutico, a outridade dos textos anteriores a 1780 sempre ameaça exceder as possibilidades da nossa compreensão, ao passo que estamos constantemente correndo o risco de nos sentirmos excessivamente familiares com textos posteriores a 1830. Ver *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt, 1979. A descrição de Michel Foucault de um "corte" epistemológico por volta de 1800 pode ser lida como uma versão mais dramática da mesma observação. Ver *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966, p. 225. Embora a auto-referência "oficial" de Desconstrução exclua tal perspectiva, Jacques Derrida tentou repetidamente fundamentar sua própria posição filosófica nas mesmas complexificações epistemológicas com as quais operam Koselleck e Foucault. Ver, sobretudo, *De la grammatologie*, Paris, 1967. Quanto ao projeto de Jürgen Habermas de estender o projeto do Iluminismo, por sua vez, tudo depende de não se aceitar uma "lacuna" ou um "corte" epistemológico a nos separar do pensamento do século XVIII. [Ver Michel Foucault, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, São Paulo, Martins Fontes, 1981.]

⁴ Uma referência-padrão, cujos pontos de vista eu nem sempre compartilho, é Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, 1974.

⑤ Para evitar a ênfase excessiva desse aspecto (secundário) é útil substituir o conceito de "Pós-modernidade" pela noção de "Pós-história" de Alexandre Kojève. Ver de Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel. Lectures on the "Phenomenology of the Spirit"*, Ithaca, 1969.

⁶ Para definições dos conceitos de observador posto na sua ordem hierárquica, ver Niklas Luhmann a.o., *Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien?*, München, 1990. Ursula Link-Heer, "Weltbilder, Episteme, Epochenschwellen. Mediävistische Überlegungen im Anschluss an Foucault". In: Hans-Jürgen Bachorski & Werner Roëcke (orgs.), *Weltbildwandel. Selbstdeutung und Fremderfahrung im Epochenübergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit*, Trier, 1995, pp. 19-56, discute os mesmos fenômenos de um ponto de vista foucaultiano.

⁷ Ver H.U. Gumbrecht, "Einführung. Formen der Theatralität im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit", in Jan-Dirk Müller (ed.), *Aufführung und Schrift*, Stuttgart, 1996.

⁸ A importância deste aspecto na cultura medieval foi recentemente ressaltada pela obra de Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, 1992, e *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York, 1995.

⁹ Este sujeito "espiritual" — protocartesiano — pode obviamente tematizar o corpo humano em geral (e o seu próprio corpo). Os corpos, contudo, não são pensados como essenciais para a produção de conhecimento (em resposta a uma objeção de meu amigo Günter Blamberger).

¹⁰ Ver meu ensaio "Das Nicht-Hermeneutische" (nota 1), que é o primeiro esboço de um livro com o mesmo título (Stanford, 1997).

¹¹ Ver pp. 360-398.

¹² Ver *Les mots et les choses*, pp. 229-262 ("Les limites de la représentation").

¹³ Ver Koselleck, "'Neuzeit'. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe", in: *Vergangene Zukunft*, pp. 300-348, e H.U. Gumbrecht, "Zum Wandel des Modernitätsbegriffes in Literatur und Kunst", in Reinhart Koselleck (ed.), *Studien zum Beginn der modernen Welt*, Stuttgart, 1978, pp. 654-664.

¹⁴ Ver o merecidamente célebre ensaio de Hans Robert Jauss, "Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der 'Querelle des Anciens et des Modernes'". Introdução a Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*. Reprint Munich, 1964, pp. 8-64. No contexto da minha argumentação, é importante enfatizar que o aspecto concernente à "relatividade dos períodos históricos", tal como se produziu nas discussões da Querelle por volta de 1700, não foi conhecido de modo geral antes do início do século XIX.

¹⁵ Ver Niklas Luhmann, "Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme", in Peter Christian Ludz (ed.), *Soziologie und Sozialgeschichte*, Opladen, 1972, pp. 81-115, e Koselleck, "Vergangene Zukunft in der frühen Neuzeit", in *Vergangene Zukunft*, pp. 17-37.

①⁶ Refiro-me à famosa caracterização de Baudelaire para a modernidade como "le transitoire, le fugitif, le contingent", de *Le peintre de la vie moderne*. In: *Oeuvres complètes*, Paris, 1961, p. 1163. [Ver Baudelaire, *O pintor da vida moderna*, Lisboa, Vega, 1993.]

¹⁷ Os paralelos entre a descrição acima da situação epistemológica geral depois de 1800 e a filosofia de Hegel vão ainda mais longe. Embora con-

vencionalmente associemos a noção de “dialética” à hegeliana estrutura de enredo elementar das narrativas históricas, Hegel a relaciona, em *Logik der Enzyklopädie*, com a experiência de que todos os fenômenos têm múltiplas representações, i.e., com a “crise da representabilidade”: “Mas por dialética signifique a tendência imanente ao exterior pela qual a unilateralidade e as limitações dos predicados da compreensão são vistos em sua verdadeira luz e apresentados como a negação deles. Para que algo seja finito basta reprimir-se e pôr-se ao lado” (§ 81).

¹⁸ Ver *Aesthetik*, Zweiter Teil / Dritter Abschnitt / Drittes Kapitel (“Das Ende der romantischen Kunstform”). Para uma versão mais elaborada desta aplicação de Hegel, ver meu ensaio: “Objektiver Humor” (nota 1).

¹⁹ Obviamente, não fui investido do direito de defender o conceito hegeliano — admitidamente estreito — de arte e sua notória tese do “final do período da arte” que decorre dele. Meu ponto é simplesmente que o argumento de Hegel é intrinsecamente consistente. Tão logo se associa a arte com uma íntima relação entre sujeito e objeto (como Hegel faz), segue-se realmente que a arte é incompatível com a epistemologia do observador que se auto-observa.

²⁰ A explicação deste conceito conclui o capítulo da *Aesthetik* referido na nota 18. Para uma excelente interpretação da noção de Hegel (em sua relação com a literatura alemã do século XIX), ver Wolfgang Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, München, 1963.

²¹ Para o que se segue, ver H.U. Gumbrecht, “Perception vs. Experience. Fast Images and their Resistance to Interpretation”, in Timothy Lenoir (org.), *Writing Science*, Stanford, 1996; H.U. Gumbrecht, Karlheinz Stierle & Rainer Warning (orgs.), *Honoré de Balzac*, München, 1980; Franz Koppe, *Literarische Versachlichung. Zum Dilemma der neueren Literatur zwischen Mythos und Szientismus. Paradigmen: Voltaire, Flaubert, Robbe-Grillet*, München, 1967; e Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme, 1800/ 1900*, München, 1985.

²² Tanto as opiniões tradicionais sobre a experiência da música como o projeto de Wagner são, obviamente, mais complicados do que isso. Entretanto, o livro amplamente lido de Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Wien, 1854, demonstra como a emergência do *Programmusik* provocou uma nova insistência no caráter não-semântico da música.

²³ Ver H.U. Gumbrecht, “Warum gerade Góngora? Poetologie und historisches Bewusstsein in Spanien zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg”, in Rainer Warning & Winfried Wehle (orgs.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München, 1982, pp. 145-192.

²⁴ Ver a análise de um conjunto de textos de *Fervor de Buenos Aires* (1923) e do *Cuaderno de San Martín* (1929) em meu ensaio “Objektiver Humor”, e, como um documento para a própria poetologia de Borges: *El tamaño de mi esperanza* (1926), uma coletânea de ensaios críticos que não foi republicada antes de 1993. O bode expiatório da crítica de Borges é o modernista argentino Leopoldo Lugones, mas seus ataques incluem a figura fundadora de Rubén Darío.

²⁵ Para o que se segue, ver meus ensaios: “Flache Diskurse”, in H.U. Gumbrecht & K. Ludwig Pfeiffer (orgs.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt, 1988, pp. 911-923; “Epistemologie/Fragmente”, in H.U. Gumbrecht & K. Ludwig Pfeiffer (orgs.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt, 1991, pp. 837-850, e “Nachmoderne zaitenräume”, in Robert Weimann & H.U. Gumbrecht (orgs.), *Postmoderne — globale Differenz*, Frankfurt, 1991, pp. 54-70 [traduzido neste volume às pp. 277-295].

²⁶ Especialmente na Alemanha, este conceito conheceu um amplo sucesso como suporte para projetos interdisciplinares no campo das humanidades. Ver Wolfgang Iser, “Toward a Literary Anthropology”, in *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, 1989, pp. 262-284, e Hans Robert Jauss, *Wege des Verstehens*, München, 1994, pp. 424-428. A única suposição problemática implícita neste conceito é a de uma moldura (ou contorno) meta-historicamente estável a definir o que pode ser tematizado como “humano”.

²⁷ No que diz respeito à crescente pertinência (prática e teórica) deste conceito para o pensamento político, ver F. R. Ankersmit, *Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and Value*, Stanford, 1996.

²⁸ Estou, é claro, me referindo ao conceito “pensiero debole” de Gianni Vattimo que submeti à estrutura da subjetividade. Ver *Quinto Colóquio UERJ*: Erich Auerbach, Rio de Janeiro, 1994, pp. 117-125.

²⁹ Esta estrutura de tempo é similar àquela descrita por Derrida em relação ao “fim da metafísica”. Ver *De la grammatologie*, capítulo 1.

³⁰ Quanto ao papel de Borges neste contexto, ver Carlos Rincón, “The Latin American Plot”, in *Stanford Literature Review* 10 (1993), pp. 167-186.

³¹ Gabriel García Márquez, em particular, enfatizou várias vezes a base “realista” de seus romances e novelas — que seriam convencionalmente conceituados como “literatura fantástica”. Ver, por exemplo, o documento em: Carlos Rincón & Krista Trebe (orgs.), *Nicaragua. Vor uns die Mühen der Ebene*, Wuppertal, 1982, pp. 158-161.

³² O exemplo mais notório é a construção temporal de *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez — e a sua “análise poetológica” feita pelo sábio Melquíades no capítulo final.

³³ Uso deliberadamente este conceito de Georg Lukács, em *Theorie des Romans* (1916/1920), para assinalar o preço intelectual ligado ao entusiasmo geral com a “legibilidade” da literatura pós-moderna. [Ver Georg Lukács, *Teoria do romance*, Lisboa, Presença, 1966.]

³⁴ Bastante no sentido do conceito de Roland Barthes “effet de réalité”. Em outras palavras: a língua como meio não pode deixar de produzir “efeitos de referencialidade” — a menos que ela seja usada, como o fizeram os surrealistas, com a intenção de problematizar essa função.

³⁵ Devo esta observação aos meus amigos María Menocal (Yale) e Friedrich Kittler (Humboldt Universität zu Berlin) que não têm poupado esforços, há já alguns anos, na tentativa de me convencer de que a música de rock é o verdadeiro paradigma para os fenômenos de “presença” que aponto aqui. Estão pregando para alguém (meio-)convertido.

³⁶ Ver Wlad Godzich, “Language, Images, and the Postmodern Predicament”, in H.U. Gumbrecht & K. Ludwig Pfeiffer (orgs.), *Materialities of Communication*, Stanford, 1994, pp. 355-373.

³⁷ Com o grande apoio e encorajamento do Departamento Atlético da Universidade de Stanford planejo escrever um livro sobre a estética do futebol americano — livro que pretende descrever e analisar este próprio apelo.

³⁸ O conceito é usado no sentido contemplado por Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford, 1993 (em particular pp. 1-6, 143-166).

³⁹ Ver nota 29.